

# グラン＝ギニョル劇における怪物的身体

外国語学部 真野 倫 平

## はじめに

グラン＝ギニョル劇においては身体が特別な重要性を有する<sup>1</sup>。観客に恐怖を与えることを目的とするこのジャンルにおいては、俳優の台詞や演技にも増して、拷問され、切り刻まれ、血を流す身体そのものが大きな役割を演じる。そこではしばしば身体の露出が劇のクライマックスに置かれ、そこを頂点にしてドラマ全体が構築される。グラン＝ギニョル劇にはさまざまな特徴をもつ身体が登場するが、本論では特に怪物的身体という主題に注目して考察を行う。

ヨーロッパの社会において、身体イメージは時代とともにさまざまな変化を遂げてきた。とりわけ怪物的身体は古来より特別な存在として受け止められ、良きにせよ悪しきにせよ何らかの超越的な意味を担うものと見なされた。それはついに異形の身体に関する学問である奇形学を生み出すにいたった。しかし19世紀以降、科学の発達にともない、怪物は次第に神秘的なオーラを失い、同情すべき不具者、支援すべき障害者へと変貌する。

本論ではこのような身体イメージの変遷を踏まえつつ、怪物的身体を扱ったグラン＝ギニョル劇をいくつか取り上げて分析する。それによって異形の身体が作品のドラマツルギーにおいていかなる役割を果たしているかを解明するとともに、同時代の医学や精神医学がこのジャンルにどのような影響を与えたかを検証したい。

## 1 怪物的身体史

「怪物／奇形」monstre とは何か。多義性を有するこの概念は、神話・宗教的な次元では「怪物」を、医学・生理学的な次元では「奇形」を意味する。さらに美学的には「人を怯えさせるもの」、倫理的には「極度に悪質な人間」を指し示す。ミシェル・フーコーはコレージュ・ド・フランスの講義において、怪物とは社会的な法ならびに自然の法に違反するものであると述べる。さらに、それは法に違反しつつ自動的に法の外に逃れ出るものであり、自然に違反しつつ自然なものであるという、二重の両義性をもつと指摘する。「怪物は、自らを自動的に法の外に置くような一つの違反であると

1 グラン＝ギニョル劇の特徴については真野倫平編・訳『グラン＝ギニョル傑作選』水声社、2010年の解説を参照。

いうこと。これが、第一の両義性です。次に、第二の両義性は、怪物がいわば、自然に反するものの自発的でむき出しの形態であり、したがって、自然に反するものの自然な形態である、ということにあります<sup>2)</sup>。

このような根源的両義性をもつ「怪物」は、人間の心にさまざまな感情を喚起する。古代において怪物的身体は不吉なものとして恐れられ、あるいは神聖なものとして敬われた。キリスト教時代には悪魔のいたずらか神の怒りの結果と見なされた。要するに近代以前において、それは良きにせよ悪しきにせよ何らかの超越的な意思を啓示するしるしとされた。やがて奇形学 *tératologie* という学問が登場し、怪物に対する眼差しは次第に科学的なものへと変貌する。ジャン＝ジャック・クルティースは『身体の歴史 I』に所収の「非人間的な身体」において、それを宗教的存在の世俗化の過程と定義する。「奇形学の歴史はゆえに、奇形の出現の宗教的解釈が、いかにして少しずつ世俗化し、異様で不規則で奇妙なものへの尽きせぬ渴望へと場所を譲ったかを示している<sup>3)</sup>」。

19 世紀の軍医エルネスト・マルタンの『怪物の歴史』(1880) はそのような世俗化を進めるうえで大きな役割を果たした。著者は同書において、怪物が人類の歴史においてどのように理解されてきたかを歴史学的・人類学的観点から、あるいは医学的・法学的観点から解明する。同書が書かれたのはまさに実証主義の時代であり、そこには科学的啓蒙によって迷信を打破しようとする強い信念が認められる。「人類の進歩を過去に妨げ、現在も妨げているさまざまな迷信の中でも、怪物に関する迷信ほど、奇妙な考えや、不合理な学説や、不公正な方法や、さらには忌まわしい犯罪までも生み出しているものはない<sup>4)</sup>」。

クルティースはマルタン『怪物の歴史』に寄せた序文(2002)の中で、同書の成立の背景についてこう述べる。「禁欲的な視線によって昔ながらの宗教的な信仰と恐怖の根底から怪物性の表象が少しずつ取り払われ、厳格な知識によって異様なものの魅力がゆっくりと消し去られるのが見られる。この怪物の歴史は、それを包含する『怪奇の解体』というより広大な過程において意味をもつ<sup>5)</sup>」。こうして神秘的概念としての怪物は消滅し、医学的概念としての不具者が誕生した。怪物が恐怖と嫌悪の対象

2 『ミシェル・フーコー講義集成 5 異常者たち』 慎改康之訳、筑摩書房、2002 年、62 頁。

3 ジャン＝ジャック・クルティース「非人間的な身体」井田尚訳、『身体の歴史 I』、藤原書店、2010 年、441 頁。

4 Ernest Martin, *Histoire des monstres*, Jérôme Millon, 2002, p. 287.

5 Jean-Jacques Courtine, « Le désenchantement des monstres », préface à l'*Histoire des monstres* d'Ernest Martin, Jérôme Millon, 2002, p. 9.

であったのに対し、不具者は憐憫と同情の対象であり、庇護すべき弱者と見なされた。

このことはわれわれを娯楽の領域にいざなう。大衆を喜ばせるために怪物を展示していたまさにその場所で、新しい感受性が次第に発展するのが認められる。[…]  
不具 infirmité への配慮が、次いで身体障害 handicap 概念の発明が生まれる文化的条件が次第に明らかになる。実際この世紀を通じて、こうした感受性の変化にともない、怪物に関する科学の変貌や法律の変化や文学の変動が起こるのが見られる<sup>6</sup>。

こうして怪物に対する新たな視線が生まれたことで、文学の領域でも数多くの怪物的存在が創造された。ヴィクトル・ユゴー『ノートルダム・ド・パリ』のカジモド、『王は楽しむ』のトリブレ、『笑う男』のグウィンブレ、メアリ・シェリー『フランケンシュタイン』の怪物、E・A・ポーの『跳び蛙』、ガストン・ルルーの『オペラ座の怪人』など、異形の身体に人間の魂を隠しもつ同情すべき怪物たちが、19世紀から20世紀にかけての文学のギャラリーを彩った。

アンリ＝ジャック・スティケールは『身体の歴史Ⅱ』に所収の「障害のある身体の新しい捉え方」において、19世紀における奇形学の進展を検証する。奇形の法則性を求めたエティエンヌならびにイジドール・ジョフロワ・サン＝ティレール、そして奇形性と形態異常を区別し後者の治療を訴えたジュール・ゲランによって、奇形学は新たな段階を迎えた。奇形は自然の法則によって説明可能なものとなり、その結果、奇形学というジャンルそのものが医学あるいは発生学のうちに解消されることになる。「障害のある身体が奇形とみなされる歴史は、イジドール・ジョフロワ・サン＝ティレールとともに終わる。もちろん、学問的思考については、という意味である。奇形学は、もはや医学の領域ではなくなり、奇形性の正確な境界を定めることによって、異常を機能回復する道が開かれるのである<sup>7</sup>」。

とはいえ、怪物的身体が担っていた負のイメージが、近代的な共感の精神によって完全に解消されたわけではない。スティケールは、医学の領域において19世紀に新たに登場した「変質」*dégénérescence* 概念が、「怪物」概念に代わってそれを担うようになったと指摘する。

---

6 *Ibid.*, p. 24-25.

7 アンリ＝ジャック・スティケール「障害のある身体の新しい捉え方」和田光昌訳、『身体の歴史Ⅱ』、藤原書店、2010年、338頁。

退化〔=変質〕の理念は、種としてのヒトであろうと、あるいは個としての人間であろうと、退廃の危機に脅かされている人という概念に属している。完全な起源からの退廃であろうと、平均の型からの退廃であろうと、同じである。[…] 退化概念を通してわれわれが繰り広げられるのを見てきたこの人間学は、不完全性や逸脱のあらゆる萌芽に対する防衛によって司られ、社会を良い要素と悪い要素に繰り返し分離し、自民族中心主義を普遍という状態にまで昇格させ、社会ダーウィニズムという別の流れと緊密に呼応しあっている<sup>8</sup>。

ミシェル・フーコーはコレージュ・ド・フランスの講義において、18 世紀半ば以降、怪物性についての関心の焦点が「自然の怪物性」から「行動様式の怪物性」へ移行したと指摘する。すなわち、怪物性を有する者が結果的に犯罪を行うのではなく、規律に違反すること自体が怪物性と見なされるようになった。怪物という語はいまや、きわだった異常性に対してではなく、規律に違反するすべてのものに対して用いられるようになる。

18 世紀の半ば頃まで、自然の掟にせよ法律にせよとにかく法のシステム全体に対しそれを侵犯するものとして、怪物には犯罪的な性格が付与されていました。つまり、犯罪的であるとされていたのは怪物性の方であったということです。[…] それから、1750 年頃、18 世紀の半ばに（後に分析する予定の諸々の理由によって）、新たなテーマが現れます。それはすなわち、犯罪が怪物的な性質を持つというテーマ、自然そのものの領野ではなく、行動様式の領野、犯罪性の領野に姿を現す怪物性というテーマです<sup>9</sup>。

さらに 19 世紀半ばに「変質」概念が登場したことにより、精神医学における異常者像は決定的な変化をこうむる。変質者とは遺伝的要因による異常者であり、社会の安全を脅かす道徳的怪物である。この治療不能な怪物を前にして、精神医学は治療という目的を断念し、もっぱら社会防衛的機能を引き受けることになる。「しかし、狂気が実際に、異常なものに関するテクノロジーとして、つまり個人の系譜によって遺伝的に固定された異常な状態に関するテクノロジーとして与えられるようになって以来、治療という企図そのものが意味を失います。[…] 精神医学は、以後、異常な

---

8 同上、345 頁。

9 ミシェル・フーコー、前掲書、82 頁。

状態にある人々によってもたらされる可能性のある決定的な危険に対して社会を防御するものとしてのみ機能してよいことになります<sup>10</sup>」。

変質者における怪物性とは、規律への違反によって示される行動様式の異常性であり、目に見える身体的なしるしではない。そこでは、正常者を巧みに装う精神異常者という人物像が、社会の安全を脅かす脅威として繰り返し描かれた。医学者ユリッス・トレラは『明晰な狂気』（1861）においてその危険性に警告を発した。「明晰な精神病者は、その非理性にもかかわらずなされた質問に明確に答えるので、表面的な観察者の目には少しも精神病者には見えない。そして大抵近い者にしか内心をうかがわせない。それだけに彼らは一層有害であり危険である<sup>11</sup>」。

とはいえ、変質論において精神と身体的相关性が否定されたわけではない。変質論の創始者のベネディクト・オーギュスタン・モレルは『変質論』（1857）において、変質者に固有の身体的特徴を指摘していた<sup>12</sup>。犯罪人類学者チェーザレ・ロンブローゾは『犯罪者論』（1876）において、身体的特徴にもとづいて生来的犯罪者を識別しようと試みた<sup>13</sup>。とはいえそれは誰の目にも明らかな怪物的特徴ではなく、科学的測定の助けを借りてようやく判定できるような微妙な差異にすぎない。科学者たちは目に見えぬ存在となった怪物を求めて、人体測定を果てしなく繰り返すことになる<sup>14</sup>。異形の身体を失った怪物は、目に見えなくなったぶん一層恐るべき存在と化したので

10 同上、350頁。

11 Ulysse Trélat, *La folie lucide étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris, Adrien Delahaye, 1861, p. x.

12 モレルはさらに別巻として『変質論 図鑑』（1857）を出版し、変質者の身体的特徴を視覚的に示した。B. A. Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives, Atlas de XII planches*, Paris, J. B. Baillière, 1857.

13 「問題のこうした側面を頭にいれて、トリノの巨匠 [=ロンブローゾ] はもうひとつの目的を優先させることになる。すなわち、犯罪者の身体組織の欠陥や奇形について組織的な目録を作成することである。この作業の成果は、1876年、『犯罪者論』において公表された」（ピエール・ダルモン『医者と殺人者 ロンブローゾと生来性犯罪者伝説』鈴木秀治訳、新評論、1992年、52-53頁）。

14 アルフォンス・ベルティヨン（1853-1914）が1879年に開発した累犯者の識別のための人体測定法は、このような人体測定の副産物にはかならない。「純粋な夢想はときおり最も偉大な発明の原因となる。ロンブローゾは人類学と犯罪学の間を渡り歩いていたが、その背後に重大な発見が姿を見せていた。司法人体測定法である。この方式は、1880年頃、警察署の目立たない帳簿係であったアルフォンス・ベルティヨンが作り上げたもので、累犯者を科学的に探り当てることを可能にした」（同上、247頁）。



ある。

## 2 グラン＝ギニョル劇における怪物的身体

グラン＝ギニョル劇における怪物的身体の問題に移ろう。このジャンルにはさまざまな特徴をもつ身体が登場する。とはいえそれらすべてが「怪物的」と形容しうるとはかぎらない。というのも、異形性の性質や程度についても、また劇中における役割についてもさまざまな違いがあるからである。まず、異形性の性質については、生来的な障害者もいれば、事故や病気に由来する後天的障害者も存在する<sup>15</sup>。程度についても、ほとんど目につかないものから、人間とは思われぬようなものまでさまざまである。また、劇中の役割についても、恐るべき加害者もいれば、同情すべき被害者も存在する<sup>16</sup>。憐れむべき被害者が最後に加害者に転じるというパターンもたびたび認められる<sup>17</sup>。これらのうちのいずれを怪物的存在と見なすかは解釈にも関わる問題であり、断定的な判断を下すことは難しい。ここではとりあえず異形の身体を扱ったグラン＝ギニョル劇をいくつか取り上げて分析を試みたい。これらは必ずしもこのジャンルにおける典型的作品というわけではなく、むしろ身体の問題について考える上での最初の手がかりにすぎない。

### 2.1 ルヴェル『闇の中の接吻』

はじめに、モーリス・ルヴェル『闇の中の接吻』(1912)を取り上げよう。〔第一

---

15 レスリー・フィードラーは『フリークス』(1978)において「怪物」と「欠損者」*mutilés*を区別する。「確かにモンスターたちにもフリークたちと同じような神話的次元があり、その点において、初期のフランス人奇形学者たちが切除された者(*mutilés*)と呼んだ不幸な人々の一範疇とは異なっている。ミュティレとは、盲人、聾者、啞者、蹇、跛、それに周縁的だが僂僂や兎唇などのことである。これに体の一部を切断された人、病的麻痺者、その他天災人災の犠牲者などを加えることができる」(レスリー・フィードラー『フリークス 秘められた自己の神話とイメージ』(新装版)伊藤俊治・旦敬介・大場正明訳、青土社、1990年、20-21頁)。とはいえこの区別は必ずしも絶対的なものではないように思われる。

16 たとえばジャン・ベルルー『時計宝石商カリエ』(1901)では、「痩せたせむしの小男」であるカリエ氏が、愛する妻が別の男に心奪われるのを見て絶望のあまり自殺する。

17 ロルド『サルベトリエール病院の講義』では、違法な人体実験の犠牲者である少女クレールが、最後に自分を廃人にした研修医に硫酸を浴びせて復讐する。サルテヌ『鉤爪』では、目の前で息子を殺された全身麻痺の父親が、最後に怪力を発揮して復讐を果たす。これらの不具者は被害者であると同時に加害者でもあるが、犯行に明白な理由が存在するため怪物性は希薄であるといえる。

幕] アンリは別れ話のもつれから恋人のジャンヌに顔に硫酸をかけられ失明した。しかしアンリは裁判で証言することを拒絶し、そのために彼女は無罪になる。彼は彼女の弁護士を通じてもう一度彼女と二人だけで会えるよう取り計らう。〔第二幕〕その晩、ジャンヌがアンリのもとを訪れて謝罪と感謝の言葉を述べる。彼は寛大に彼女を赦し、最後に別れのキスを求める。彼は近づいた彼女を突然押さえつけ、すべては自分の手で復讐するための計略だったと告白し、彼女の顔に硫酸をかける。

アンリ　ぼくは君に予告した。君はぼくを見たから、もうすぐ自分がどんなに恐ろしい姿になるか、どんな血まみれの肉の塊になるか、分かっているはずだ。まもなく君のきれいな顔からは何ひとつ残らない。君はぞっとするような盲目の怪物になるんだ！　ぼくのように！<sup>18</sup>

この作品の主人公は硫酸で顔面を損傷した怪物的容貌の持ち主である。しかしその姿が明らかにされるのは幕切れ近くになってからにすぎない。幕が上がると肘掛け椅子が観客席に背を向けて置かれており、主人公がそこに座っている。劇が進行し、彼の姿が次第に露わになるにつれて、彼の真意も少しずつ明らかになる。最後に復讐をなしとげた主人公は観客席の方を向き、素顔をさらして勝利を宣言する。ここでは主人公の恐るべき容貌が明らかになる過程と、その恐るべき意図が明かされる過程が重なり合っている。

本作に類似した構造をもつ作品を二点挙げよう。アンドレ・ド・ロルド、アンリ・ボーシュ『緩慢な死の館』（1916）においては、ならず者の兄妹が豪華な城館で強盗をはたらくが、妹は殺され、兄は捕らえられる。実はそこは癲病患者たちが緩慢な死を待つ養老院であった。兄は癲病患者の死の接吻を受け、墓守として永遠にそこにとどまることを宣告される。本作の第三幕に登場する癲病患者たちは、みな目出し帽か黒い仮面をしているが、最後にひとりが恐るべき素顔をあらわにする。「血のような赤と白の腫瘍に蝕まれた恐ろしい顔が現われる。もはや人間の表情はなく、ライオンの鼻先のような<sup>19</sup>」。

また、ルネ・ベルトン『麻薬』（1930）においては、愛人に硫酸をかけられ顔面を損傷した青年が、阿片の助けを借りて精神の平安を回復する。彼は寛大に愛人を赦す

18 Maurice Level, « Le baiser dans la nuit » in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, édition établie par Agnès Pierron, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 570.

19 André de Lorde et Henri Bauche, « Le château de la mort lente » in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, p. 654.

が、最後に阿片の陶酔に駆られるままに愛人を殺害してしまう。主人公の青年は第一幕では両目に黒いバンドを当てているが、第三幕で「彼が乱暴にバンドを外すと、硫酸で焼けた両目に血の色の穴がぽっかりと空いた、恐ろしい顔が白日の下にさらされる<sup>20</sup>」。

これらの作品においては登場人物の身体的な怪物性が精神的な怪物性を象徴しており、それゆえクライマックスにおける身体の露出が破局の訪れを告げることになる。身体をあらわにする過程そのものが作品のドラマツルギーをかたちづくる点で、それは異形の身体のスリッパティーズともいえるだろう。『闇の中の接吻』の上演において、作者のルヴェルと演出家のマクス・モレーは、硫酸を浴びた男の特殊メイクを最小限に抑えるよう配慮したという<sup>21</sup>。本作において重要な点は、醜い顔が与える衝撃よりも、アンリの素顔とともに彼の真意が明らかになってゆく過程の緊張感にあるからである。

## 2.2 メレ『裸の人間』

次に、シャルル・メレ『裸の人間』(1928)を取り上げよう。〔第一幕〕自動車事故で負傷した男が伯爵の館に担ぎ込まれ、伯爵は洪々受け入れる。そこに伯爵夫人が現れ、「助けて」というメモを秘かに男に渡す。〔第二幕〕その夜、男が夫人の部屋を訪ねると、夫人は伯爵が自分を監禁し子供を虐待していると訴える。彼女は現れた伯爵と男を部屋に閉じ込め、ひとりで子供を探しにゆく。伯爵は男に、生まれた子供は異形の怪物であったため、妻には見せずに自分ひとりで世話をしてきたと告白する。夫人は自分が解き放った怪物に殺される。怪物は退治され、嘆き悲しむ父親の腕の中で息絶える。

20 René Berton, « La drog » in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, p. 1199.

21 ルヴェルは『闇の中の接吻』の演出についてこう述べる。「たしかに、しかるべき時に硫酸を浴びた男の顔を見せる必要があった。そして硫酸を浴びた男が必ずしも美男子でないことは誰もが知っている。この点において、モレーと私は、最小限にとどめるのが、すなわち顔の半分は無傷にするのがよいと考えた」。「観客の中には、硫酸を浴びた若い女の顔が血まみれで醜く変貌していないと文句を言う者がいたし、いまでもいる。たしかに本来はそうなるべきだろう。しかし私はこの究極の恐怖には関心がなかった。戯曲それ自体が恐怖を生み出すべきであり、それを二次的なもの、私が安易でいささか低俗な手段と呼ぶものに頼るべきではないと考えたからだ」(Propos de Maurice Level recueillis pour *L'Illustration*, 1913, cités dans *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, p. 549)。



『闇の中の接吻』における主人公の怪物性は後天的なものであったが、この作品には生来的な「自然的怪物」が登場する。伯爵はその誕生の理由について、狼に襲われた夫人がその後で野獣のような子供を出産したと説明する。

アルベルト　そう、憶えています。あなたの話では、ある日森の中であなたと奥様は狼に襲われたと……。

アホルン　私たちは2カ月前に結婚したばかりでした。妻の恐怖は大変なもので、危うく命を落とすところだった。神経の発作に、錯乱……。何カ月も経って子供が産まれた……。それが……あれでした<sup>22</sup>。

ここには怪物に関する伝統的知識の残存が認められる。エルネスト・マルタンは『怪物の歴史』において「想像力と怪物」という一章を設け、想像力が奇形を生み出すという説について、古代から現代にいたる数多くの例を挙げる。マルタン自身、想像力が奇形の重要な原因であると考えているが、ただしイメージどおりの姿が生み出されるという俗説についてははっきりと否定する。「一。想像力は怪物の出産においてまぎれもない役割を果たす。[...] 四。想像力の主な機能は物体や生物のイメージを想起させることにあるが、いかなる点でもそれを実際に作り出す力はない。これに反する事例に価値あるものはない。偏見や迷信によって伝えられた事例は、単なる偶然にすぎない<sup>23</sup>」。

グラン＝ギニョル劇のドラマツルギーについてすでに説明したとおり、『裸の人間』においても怪物が姿を現すのは最後の瞬間のみである。それは野生の動物のような外見をもつ。「彼はまるで四つ足で歩こうとするかのように、両手を前に出して不安定に前進する。動物のように毛むくじゃらで、巨大な身体をもち、鉤爪のある両手は動物の足の形をしている。血まみれの口もとには牙が光っている<sup>24</sup>」。とはいえそれは完全な動物ではなく、人間としての一面も併せもつ。それゆえ伯爵は肉親の情から子供を殺すことができず、なんとか普通の人間に育てようと苦闘する。

アルベルト　それは人間ですか。言葉を話すのですか。

アホルン　人間です、あるときは。しかし人間といっても、霊長類、分別のない裸の人間です。またあるときは、狼よりもはるかに野蛮です。そんな時は野

22 Charles Méré, *L'Homme nu*, pièce en deux actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1928, p. 54.

23 Ernest Martin, *op. cit.*, p. 229.

24 Charles Méré, *op. cit.*, p. 59.

獣を飼い慣らすように、食事を取り上げたり鞭を与えたりして飼い慣らさねばなりません。血まみれの生肉を、すさまじい食欲で、食べるというよりもむさぼり食うのです。欲望と本能のままに噛みつくのです。私を恐れていなければ、私のことも食おうとするでしょう。そばに寄れるのは私ひとりです<sup>25</sup>。

この怪物が単なる野獣ではなく、しつけが困難な子供の姿をとっていることに注意しよう。というのも、フーコーによれば「矯正不可能な者」すなわち「不従順な子供」こそ、近代の異常者像のひとつの類型であるからである。19 世紀以降、規律に違反する「行動様式の怪物」が問題となるとともに、小児性が異常性を測る尺度となり、幼少期が精神医学の特権的対象になった。子供の中に将来の異常性を予見し、大人の中に小児性の固着を発見するために、子供と大人の行動に対する監視が一般化し、精神医学の社会防衛的役割が一気に強化された<sup>26</sup>。不従順な子供はこうしてブルジョワ社会における小さな怪物となったのである<sup>27</sup>。

### 2.3 モレー、エラン、デストク『怪物を作る男』

第三に、マクス・モレー、シャルル・エラン、ポール・デストク『怪物を作る男』(1929)を取り上げよう。〔第一幕〕醜い中年男のプロコーは動物を改造して「珍獣博物館」を作り、サーカスの見世物にしている。彼は団長の妻のリナをひそかに愛している。サーカスで分裂騒ぎが起これば、団長は彼を引き止めるためにリナを彼に与える。〔第二幕〕囚われの身となったリナは逃亡を試みる。プロコーはリナを引き止めるために、彼女自身を醜い怪物に改造しようと思いつく。しかし最後にリナの奸計に遭い、ゴリ

25 *Ibid.*, p. 55-56.

26 「幼少期ないし小児性が行動様式を分析するための検閲装置となって以来、[...] 一つの行動に小児性の何らかの痕跡があるという、ただそのことだけで、その行動を精神医学の管轄のもとに置き、その行動に精神医学的な意味を付与することができるようになります。[...] 大人における固着をもたらすような子供のあらゆる行動を、完全なかたちで踏破すること。そして逆に、小児性の何らかの痕跡を暴き出すために、大人の行動を全面的に踏破すること。これが、幼少期の問題化によって精神医学の領野の核心そのものにもたらされた第一の一般化です」(ミシェル・フーコー、前掲書、338 頁)。

27 「不従順な子供」を扱った作品には、たとえばアンドレ・ド・ロルド、ピエール・シェーニユ『少年徒刑場』(1910 年、アンビギュ座)がある。また、ジャック・ジュヴァンのオーディオドラマ『お気に入り』では 8 歳の少年が父親のお気に入りである妹を嫉妬から殺害する (*La Préférée : Drame en un disque de Jack Jouvin, interprété par la Troupe du Théâtre du Grand Guignol, BIEM, « Parlophone », A95630 52.903 (1<sup>re</sup> Partie) et B95631 52.903 (2<sup>e</sup> Partie)*)。

ラに締め殺される。

プロコーはト書きにおいて「55 歳。ずんぐりした体型。片方の肩が他方よりやや高い。変質者 *dégénéré* の顔つき<sup>28</sup>」と設定されている。彼は動物を改造することに快感を覚えるサディストであり、その異常性は身体的特徴にも表れている。とはいえその異形性は「怪物」と呼ばれるほどきわだったものではない。彼が怪物を作るのは彼自身の醜さへの反発であり、ここにはコンプレックスからサディズムにいたる心理的な過程が明示されている。この点において彼は理解不可能な怪物というよりも、反発と共感を同時に喚起する両義的な人物といえる。

プロコー 気がおかしくなりそうだ。どう言えがいいのか……。彼女がいると彼女のことばかり考えて死にそうになる。彼女がいなくなると、真っ暗になったような気持ちだ。彼女がしゃべると、気が遠くなる。あんたはおれが酒を飲むといって怒るけれど、おれが飲みすぎるのは彼女のせいなんだ。[…]  
ほら、おれが改造している動物たちだって、たぶんおれほど苦しんじやいない。それにこう思うんだ。彼女は美しい。だからたぶん、おれはこうして醜いものを作り出すことで復讐をしているんだ<sup>29</sup>。

この作品で興味深いのは、見世物小屋を取り巻く状況の変化が描かれている点である。プロコーは「珍獣博物館」で自作の怪物を展示するが、サーカスの仲間たちでさえこの見世物を下劣でおぞましいものと見なしている。「それは大衆が腐っているからだ。おまえの珍獣博物館とやらが金になるなんて、恥ずべきことだ<sup>30</sup>」。プロコーの次の台詞からは、感受性の変化とともに怪物が同情すべき存在となり、見世物小屋に対する風当たりが強まっていることがうかがわれる。「それにはこつがある。声帯を切り取るんだ。そうすればほえることも、近所や警察に聞かれることもない。どこにでも感受性の鋭い連中がいて、自分には関係のないことに首を突っ込みたがる<sup>31</sup>」。

ステイケールによれば、19 世紀末の映画の発明以降、視覚的な驚異を求める観客は見世物小屋を捨てて映画館へと移動したという。「19 世紀は、市や縁日の興行で見世物になる形態異常の身体であふれている。[…]  
このような見世物がすたり、消え

28 Max Maurey, Charles Hellem et Pol d'Estoc, « Le faiseur de monstres » in *Le Grand Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, p. 1136.

29 *Ibid.*, p. 1147.

30 *Ibid.*, p. 1138.

31 *Ibid.*, p. 1139.

去るためには、おそらく映画の発明を待つ必要があった。メリエスの最初の映画作品は、想像世界を刺激するような、驚くべき光景を目の当たりにしたいという欲求を、よくとらえていた<sup>32</sup>。さらに 20 世紀初頭の 20 年間に於いて、労働災害の犠牲者や第一次大戦の傷痍軍人の存在が社会問題化したことにより、不具者は社会的制度のうちに取り込まれ、支援すべき障害者へと変貌する。「それはもはや、宿命や、自然の『大変動』、過ち、生の逸脱の結果ではなく、社会のメカニズムによって傷つけられ、そのことに対して私たちが集団的に責任のある身体になろうとしていた。障害のある身体は社会化の過程に含まれようとしていた<sup>33</sup>」。

レスリー・フィードラーはフリーク・ショーの歴史を扱った『フリークス』(1978)において、同様に 19 世紀後半における見世物文化の衰退を指摘する。「彼らが公けの見世物や、医学研究の対象、そしてまた、孤児や虐殺された動物や助けの必要な貧者などのように人々の同情を呼ぶ対象となって、非神話化の過程が完成するのはヴィクトリア朝時代のことだ<sup>34</sup>」。「エレファント・マン」の物語はそのような非神話化の過程の一環をなすエピソードである。全身が変形する奇病に襲われたジョゼフ・メリック(1862-90)は、21 歳の時にロンドンの見世物小屋に入り「エレファント・マン」として興行を行った。見世物小屋への風当たりが強まると一時的にロンドンを離れるが、再び戻ったところをフレデリック・トレヴェス医師によって保護されロンドン病院に収容された。彼はそこで治療と研究の対象となるとともに、皇太子妃の訪問を受けるなど上流社会の庇護を得るにいたった。しかしそれは本当に見世物小屋からの解放を意味したのであろうか。

トレヴェスがメリックをロンドン病院に連れていったのは、そして、同病院長 F・C・カー・ゴム医師がその入院費を一般の寄付で集めたのは、まさにこうした搾取から彼を保護するためだったであろう。けれども、以後、メリックはトレヴェス医師の監督下にて、様々な医学会に出させられたのであり、以前興行主の利益のためにやっていたのと同様、今度は科学の名のもとに、裸身をさらすことを余儀なくされたのだった<sup>35</sup>。

『怪物を作る男』の最後で、プロコーは自らの「恐怖博物館の宝物」としてリナを

32 アンリ＝ジャック・ステイケール、前掲書、339-340 頁。

33 同上、348 頁。

34 レスリー・フィードラー、前掲書、51 頁。

35 同上、207 頁。

醜い怪物に改造することを思いつく。しかしこの怪物に対する観客の好奇心は実際に満たされることはなく、本作はプロコーがゴリラという別の怪物によって絞め殺される場面で幕を閉じる。つまりこの作品は怪物の姿を観客に見せることなく（プロコーが改造している「怪物」は箱に入ったままであり、ゴリラもただ檻の外に両腕を伸ばすだけである）、不在の怪物によって観客の想像力をかきたてる構造になっている。その意味でこの作品は、怪物そのものを舞台上に登場させた『裸の人間』に比べ、見世物文化の衰退により意識的であり、そのぶんより複雑なドラマツルギーをもつものになったといえる<sup>36</sup>。

## おわりに

以上の三作品を振り返ると、『裸の人間』には自然的怪物が、『闇の中の接吻』には後天的怪物が登場する。『怪物を作る男』は怪物をめぐる劇でありながら、怪物そのものは舞台上に登場しない構造になっている。ところで、グラン＝ギニョル劇にはさまざまな特徴をもつ身体が登場するが、そのうち「怪物」と称しうるものは必ずしも多くなく、特に自然的怪物はまれであるといえる。19世紀から20世紀にかけての文学における怪物の活躍——カジモドからオペラ座の怪人まで——を考えると、そのことはやや意外にも思われる。最後にその理由について考えてみたい。

異形の身体をもつ「怪物」は古代より、神的なものにせよ悪魔的なものにせよ、日常を超えた超越的な存在と見なされた。しかし近代になると畏怖すべき怪物たちは科学的研究の対象としてその神秘的なオーラを失い、同情すべき不具者、支援すべき障害者となった。こうして19世紀末以降、見世物文化は衰退に向かうことになる。とはいえ恐怖の対象としての「怪物」は消滅したわけではなかった。フーコーが指摘するとおり、19世紀には驚異的存在としての「自然的怪物」に代わって犯罪者という「道徳的怪物」が社会的関心を集めるようになる。19世紀後半の変質論は「明晰な狂人」を社会的脅威として繰り返し描いたが、そこでは怪物的な身体ではなく、統計的にしか判別できないような微細な身体的特徴が問題とされた。

20世紀初頭に成立したグラン＝ギニョル劇においては、ロルド『グドロン博士と

---

36 同時代に撮影されたトッド・ブラウニング（1880-1962）の映画『フリークス』（1932）は別の意味で見世物文化の衰退をしるしづける作品となった。ブラウニングは以前よりフリークスを主題とする映画を撮り続けてきたが、本作ではサーカス芸人である本物のフリークスたちを集めて撮影を行った。この作品は公開時に大スキャンダルを引き起こし、ブラウニングの監督としてのキャリアを揺るがすものとなった。



プリュム教授の療法』(1903)を筆頭に、精神病者の脅威を描いた作品が次々と作られた。これらの作品に登場する狂人たちは、同時代の精神医学からその異常者像を多分に受け継いだ。すなわちそれは恐るべき外貌をもつ「自然的怪物」ではなく、突発的な暴力で社会を脅かす「道徳的怪物」である。彼らの異常性は身体的な怪物性ではなく、ずっと微細な兆候によって示される。それはマニーやチックといった無意識の動きによって異常性を示唆する痙攣的身体といってよいだろう。このような痙攣的身体こそグラン＝ギニョル劇におけるもうひとつの主役であると考えられるが、この主題については機会を改めて論じることにした。

## 付記

本論文はJSPS 科研費 26370373 ならびに 2014 年度南山大学パッヘ研究奨励金 I-A-2 の助成による研究成果の一部である。